

и в романе. Редукция каких-то компонентов художественной реальности романа оказывается, очевидно, неизбежной в силу существенных различий между литературой и кинематографом.

### Список использованной литературы

*Харитонов М.* Герой Ремарка в поисках опоры // Ремарк Э.М. Триумфальная арка. М.: Правда, 1982.

*Remarque E.M.* Arc de Triomphe: Книга для чтения на немецком языке. СПб.: КОРОНА принт, КАРО, 2000.

*Schütz E.* "Die Wiederkehr des Weltkrieges" (Erich Maria Remarque: Im Westen nichts Neues) // Schütz E. Romane der Weimarer Republik. München: Wilhelm Fink Verlag, 1986.

Спиридонов Д.В.

## ТИПОЛОГИЯ МЕТАНАРРАТИВА И НЕКОТОРЫЕ ВОПРОСЫ СЕМИОТИКИ ПОВЕСТВОВАНИЯ

Термин «метапостествование» или «метанаррация» уже прочно вошел в научный лексикон литературоведов для обозначения такого типа повествования, которое хотя бы в некотором роде и в некоторой степени тематизирует и изображает самое себя (курсив наш. – Д. С.). В зарубежном литературоведении в том же значении (но с многочисленными оговорками относительно их эквивалентности) могут употребляться термины «авторерефлексивное повествование», «зеркальное повествование» или *mise en abyme* – понятие, использованное Андре Жидом [Gide 1948: 41] и теоретически разработанное Люсьеном Делленбахом. Для описания этого же нарративного эффекта участники исследовательской группы из Гамбургского университета в соответствии с давней нарратологической традицией предложили греческий термин «эпанолепсис». Относительно границ этого явления и способов его теоретического описания нет единого мнения. У разных теоретиков оно включает в себя либо только определенный тип (или типы) отражения, либо всякий семиотический перенос, не важно, осуществляется ли он в границах одного уровня или же носит межуровневый характер, то же следует сказать и различиях в «объекте» и способе отражения.

Наиболее полную типологию эпанолепсиса предложили гамбургские нарратологи Клаус Мейер-Миннеманн и Сабине Шликерс. Они исходят из широкого понимания явления и включают в эпанолепсис следующие типы:

Отражение истории (*mise en abyme de l'énoncé*): в данном случае объектом отражения являются компоненты темы или содержания повествования. В этом смысле отражение может быть горизонтальным и вертикальным. Горизонтальное отражение, по сути, сводится к повторению этого компонента на временной оси повествования, но в трансформированном виде – так, чтобы между отражаемым и отражающим сохранялись отношения аналогии, а не идентичности.

Вертикальное отражение заключается в воспроизведении элемента диегетического уровня на гипо- или метadieгетическом уровне (например, корреляция между сюжетными ситуациями на диегетическом и гиподиегетическом уровне).

Отражение повествования (*mise en abyme de l'énonciation*): объектом отражения становятся компоненты формы (стиля, языка, «нарративной ситуации»). Здесь так же выделяются горизонтальное и вертикальное отражение. Горизонтальное предполагает наличие коррелирующих повествовательных фрагментов, принадлежащих одному и тому же повествовательному уровню (например, последовательное рассказывание одной и той же истории разными субъектами, выявляющее различие точек зрения, стилистические различия и проч.). Вертикальное отражение задействует несколько уровней (авторы приводят в пример роман «Теория знания» Луиса Гойтисоло, в котором персонаж комментирует стиль только что прочитанной им книги, текст которой полностью воспроизводится на гиподиегетическом уровне, при этом речь персонажа обнаруживает те же стилистические черты, что и комментируемый текст).

Уже в указанной части эта типология ставит перед нами ряд непростых вопросов, имеющих принципиальный характер для теории метаповествования в целом, например, вопрос о границах устанавливаемой аналогии между разными фрагментами повествования, о роли и теоретической релевантности затекстового уровня (например, отражение в тексте биографической ситуации автора, которая может быть известна читателю, также рассматривается исследователями как вариант «вертикального отражения истории») и, в связи с этим, о соотношении понятий «метатекстуальности» и «интертекстуальности».

Интересно, что помимо указанных двух типов К. Мейер-Миннеманн и С. Шликерс выделяют третий тип – «отражение поэтики» (*mise en abyme de la poétique*), в котором объектом отражения выступают особенности повествовательной техники, использованной при написании данного произведения. Поскольку «поэтика» является абстрактным понятием, семантически куда менее определенным, чем, например, сюжетные перипетии или стилистические фигуры, исследователи сравнивают этот тип отражения с «трансцендентальным отражением» Л. Делленбаха, предполагавшего, что в этом типе предметом отражения становится «то, что его (текст – Д.С.) одновременно порождает, завершает, фундирует, объединяет, определяя априорные условия его формирования» [Dällenbach 1977: 131]. Несмотря на ряд оговорок, что «отражение поэтики» и «трансцендентальное отражение» Делленбаха не одно и то же, это замечание все же эвристически полезно, т.к. напоминает нам о неопределенных границах «поэтики» как семантического компонента.

Из приводимых исследователями примеров можно заключить, что «отражение поэтики» следует понимать как форму метакомментария, даваемого автором относительно особенностей построения своего произведения и способа чтения текста. В одних случаях это происходит эксплицитно (как в романе Луиса Гойтисоло «Гнев Ахиллеса», где главная героиня – писательница – перечитывает написанный ею же роман, текст которого приводится полностью и составляет гиподиегетический уровень повествования, комментируя все «ловушки», расставленные ею

для своего идеального читателя, что вынуждает уже реального читателя Гойтисоло постоянно возвращаться к той части романа, в которой приводится комментируемый текст), в других – менее явно, причем порой настолько неявно, что возникает вопрос об оправданности оценки того или иного фрагмента повествования как «отражения поэтики» (исследователи, в частности, приводят в пример эпизод со шлемом Мамбрин из 24 главы романа Сервантеса, где Кихот принимает за шлем таз цирюльника, говоря, что для него важно лишь то, что он сам видит в этом предмете; в его словах прочитывается параллель к словам Сида Ахмета Бен-инхали, который в финале второй части романа призывает читателя «судить», как тому «нравится»). Эта проблема, особенно остро встающая в случаях «неявного» отражения, очевидно, требует семиотического решения. Мы далеки от того, чтобы предложить удовлетворительное решение, однако нам представляется важным высказать ряд предварительных соображений.

1. С семиотической точки зрения то, что мы называем «отражением», «зеркальным повествованием», «метаповествованием» может быть описано на основе той модели, которую некогда предложил Ролан Барт для описания того, что он именовал «мифологией» [Барт 2000: 239], и которая обычно используется для описания коннотативных компонентов означаемого знака. Выражаясь кратко, эта схема предполагает надстраивание вторичной семиотической системы, в которой знак первичной системы полностью интегрируется как означающее знака вторичной системы, таким образом можно визуализировать наличие «неинтегрированного» («мифологического», «коннотативного») семантического компонента знака:

1. Означающее	1. Означаемое
2. Означающее	2. Означаемое

Семиотически метаповествование представляет собой схожую модель, только означающее и означаемое первичной семиотической системы входит во вторичную как ее означаемое:

1. Означаемое	1. Означающее
2. Означаемое	2. Означающее

Фиксируемая этой схемой асимметрия первичной и вторичной семиотических систем оставляет «повешенным» означающее, которое служит здесь формальным приращением.

Возможно ли представить в такой форме типологию К. Мейер-Миннеманн и С. Шликерс, основанную на разделении «отражения истории» и «отражения повествования»? Можно думать, что предложенная гамбургскими нарратологами типология предполагает, что описанная выше общая модель должна распадаться на две схемы, в которых асимметрия устанавливается относительно части знака первичной системы. Например, для «отражения истории» схема могла бы выглядеть как тематизация только лишь означаемого знака:

1. Означающее	1. Означаемое	
	2. Означающее	2. Означаемое

Соответственно, «отражение повествования» могло бы быть представлено в такой же схеме, показывающей тематизацию означающего. Но понятно, что с теоретической точки зрения реализация таких моделей невозможна, т.к., например, в приведенной выше схеме, по сути, формируется не асимметричная вторичная семиотическая система, а перестраивается первичная, при этом нет условий для реализации «отражения» в интересующем нас смысле. Рассматриваемая здесь типология ориентируется не на смещение, а на разный «удельный вес» формы и содержания в означающем вторичной системы. Это различие может быть показано путем введения промежуточного семиотического уровня, который, в отличие от рассматривавшихся до этого двух уровней, носит виртуальный характер и показывает специфику концептуализации знака первичной системы, при этом границы означающего и означаемого этого уровня могут не совпадать с границами означаемого и означающего первичной системы (эта асимметрия задает фокус концептуализации), но обязаны совпадать с соответствующими границами вторичной системы (чем обеспечивается «эффект отражения»). Например, для «отражения истории» схема могла бы выглядеть следующим образом:

1. Означающее	1. Означаемое	
Концепт-означающее	Концепт-означаемое	
2. Означающее		2. Означаемое

Установление метанарративного характера повествования, по сути, означает выявление и описание именно этого промежуточного уровня, относящегося к этапу концептуализации «предмета отражения». Именно характер концептуализации первичного знака имеет значение для понимания поэтики конкретного текста, а также для построения теоретической типологии метанарратива.

Однако остается проблема, связанная с «отражением поэтики» как особым типом «зеркального повествования». Думается, что выделение этого типа теоретически проблематично. Судя по приведенным К. Мейер-Миннеманн и С. Шликерс примерам, в разных случаях «поэтика» как предмет отражения будет соотноситься то с темой повествования, то с особенностями широко трактуемого стиля, то с авторской «инструкцией», хотя, строго говоря, это явления разного порядка: тема повествования может быть соотнесена с «концептом-означаемым», т.е. особым семантическим уровнем текста, обобщающим и интерпретирующим семантику первичного знака; стиль соотносится с «концептом-означающим», понимаемым как «сигнификат формы»; что же касается скрытых и явных авторских инструкций, то можно вообще усомниться в том, что они реализуют принцип «отражения», ведь всякий раз это не описание, а предписание, за которым конечно усматривается определенная концептуальная модель поэтики, но как компонент романного дискурса она предскриптивна.

2. Авторефлексивное отражение знака, т.е. вхождение его означающего в собственное означаемое, приводит к повышению его «иконичности». Напомним, что иконический знак со времен Пирса понимается как такой знак, означающее которого подобно означаемому: например, рисунок лошади может обозначать лошадь просто потому, что он по своей форме подобен обозначаемому объекту. Отражение также основано на установлении этого подобия: то, что отражается, все же отлично от своего отражения, но при этом в отражении должен узнаваться отражаемый объект, благодаря чему форма отражения может «означать» отображаемый объект. При этом интересно, что на протяжении долгого времени семиотики описывали отношения между означающим и означаемым иконического знака как основанные на «естественном подобии» между денотатом и формой знака. Это противоречащее здравому смыслу утверждение было поставлено под сомнение лишь в конце 1960-х годов, когда Умберто Эко показал, что дешифровка иконических знаков основана на системе конвенциональных кодов, структурирующих наше восприятие визуальных произведений [Эко 2004: 154-180]. Этот вывод заставляет нас задуматься и о конвенциональных кодах метанаррации.

У этой проблемы есть как минимум два измерения. Первое – чисто семиотическое: если для визуальных сообщений механизм кодирования теоретически был описан тем же У. Эко и в общих чертах вполне понятен (большую роль в этом сыграли не только семиологи, но и киноведы и, вероятно, даже в большей степени антропологи), то для вербальных повествований механизм кодирования, притом что он может быть гораздо более полно описан, изучен явно недостаточно. Очевидно, что выявление и описание механизма, отвечающего за распознавание таких «зеркальных повествований», т.е. опознавание их как вербальных иконических знаков с двойственным означаемым и, как следствие, вычленение этого означаемого как особой тематической доминанты повествования, тесным образом связано с задачей построения типологии метанаррации. На первом этапе решения этой задачи, по всей видимости, было бы полезно понимать, в какой мере семиотическая модель визуального образа может быть спроецирована на вербальные тексты, тем более тексты повествовательные (например, что значит «иконичность» повествовательного текста) – на каком уровне и при каких условиях такая аналогия теоретически оправдана. Исходя из этого можно было бы судить о допустимости введения каких-то дополнительных аналогий в том, что касается членения повествования на уровни и типы семиотически различаемых объектов, которые могут подвергаться кодированию.

Второе измерение этой проблемы – историческое. Если говорить кратко, то метаповествование, как оно кодировалось и распознавалось во времена Сервантеса, должно отличаться от современных метанарративов – если не самим механизмом, то характером кодирования и степенью актуализированности для читателя. Понятно, что решение этой задачи может быть осуществлено только на основе внятной теоретической модели кодирования, а потому эта задача методологически вторична по отношению к предыдущей.

Очевидно, что эти два аспекта соотносятся с разными уровнями кодирования: первый фокусируется на общесемиотических условиях такого кодирования и границах «идиоматичности» такого кода (т.е. на том, в какой мере текст сам может продуцировать основания для прочитывания его как метанарратива); второй – на внешних кодах, обычно встроенных в код «литературности» эпохи, формируемый большим количеством текстов, становящийся предметом теоретической рефлексии литературоведов и т.д.

Думается, что учет всех этих факторов позволит построить более адекватную типологию метаповествования, учитывающую различные механизмы «отражения» и «иконизации» повествования, в т.ч. в рецептивном аспекте, а также вписать теорию метанаррации в контекст исторической поэтики.

### Список использованной литературы

*Барт Р.* Мифологии. М., 2000.с.239.

*Эко У.* Отсутствующая структура. Введение в семиологию. СПб., 2004.154–180.

*Dällenbach L.* Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme. Paris, 1977. с.131.

*Gide A.* Journal 1889–1939. Paris, 1948.с.41.

Турышева О.Н.

## О НАЗВАНИИ РОМАНА Э. КАНЕТТИ «ОСЛЕПЛЕНИЕ»

*Говоря о Валерии Марковиче Павермане как университетском преподавателе, хотелось бы вспомнить о том подходе к тексту, который он часто практиковал в аудитории. Я имею в виду его внимание к деталям художественного изображения и, особенно, внимание к авторской концепции названия произведения. На интерпретации названия литературного текста Валерий Маркович мог построить всю его аудиторную презентацию. В рамках этого подхода и будет выдержана статья, посвященная памяти Учителя. Предметом статьи является название романа Элиаса Канетти «Ослепление», изданного в 1935 году и в 1981 году удостоенного Нобелевской премии.*

Соломон Костантинович Апт, в чьем переводе издан роман на русском языке, переводит оригинальное его название «Die Blendung» как «ослепление», актуализируя таким образом не только первое и основное значение данного слова, но и мощную метафорическую традицию, уходящую корнями в глубокую архаику. Это традиция, в рамках которой «ослепление» связывается с безумием, самообманом, искаженным, иллюзорным типом сознания, отсутствием или утратой адекватного взгляда на вещи.

Действительно, в романе, как неоднократно писалось, речь идет об ослеплении сознания идеей. Собственно, и задуман роман был как первый в цикле из восьми произведений, каждое из которых Канетти предполагал посвятить отдельному виду безумия. Идея цикла осталась неосуществленной: роман «Ослепление» оказался первой и единственной реализацией замысла, впоследствии оставленного автором. В первом романе неосуществленного цикла